

A TRADUÇÃO MIMÉTICA DA LITERATURA E A MATRIZ ECONÓMICA VS *POESIS* TRADUTIVA E MÉTODO IDEOGRAMÁTICO DE EZRA POUND

Manuela Veloso
ISCAP / ILCML¹
Portugal
mveloso@iscap.ipp.pt

Resumo

Neste artigo proponho a retoma da tese Ezra Pound para a tradução poética segundo o método ideogramático que propõe, baseado nos estudos de Ernest Fenollosa, bem como no carácter anónimo da Natureza que Confúcio advogava em *Os Analectos* e que os Estudos da Ecocrítica estão a desenvolver. A partir da projecção daquele método para a ambiência mercantil de uma dada conjuntura, é possível verificar a plasmagem da matriz económica em vigor nas diversas formas de expressão artística ou não artística, nomeadamente a tradução literária. Adoptando uma metodologia comparatista que envolva a intermodalidade, revisito a possibilidade de traduzir literatura sem a interferência de factores políticos e económicos de circunstância, em benefício da preservação da inteligência criativa, da propriedade imaterial individual e universal, sempre que se estiver a traduzir uma realidade ficcional, tal como um texto literário.

Palavras-chave: Matriz Económica, Tradução mimética, *poesis* tradutiva, Método Ideogramático de Pound, Natureza anónima, configuração criativa.

¹ Este artigo é desenvolvido e financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339”.

Abstract

This paper highlights the concern to take up Ezra Pound's approach to the ideogramatic method – based on Ernest Fenollosa's research about the Chinese character, as well as on the anonymous character of Nature – based on Confucius ideas presented in *The Analects*, nowadays developed by Ecocriticism. The projection of that methodology to the market environment of a specific *Zeitgeist* allows us to observe the shaping of several forms of expression – artistic or not, including translation – by the economics matrix in force. Through a comparative approach that involves intermodality, the feasibility of translating Literature without the interference of political and economic elements of circumstance may be revisited. Thereby, the preservation of creative intelligence, as well as of individual and universal immaterial property will take over, whenever you are translating a fictional reality, such as a literary text.

Key words: Economic matrix, mimetic translation, *poesis* translation, Pound's Ideogrammatic Approach, Anonymous Nature, creative configuration.

*Literature is language charged with meaning
to the utmost possible degree.*
(Ezra Pound, “How to Read”, 1912)

Evoco T.S. Eliot, quando diz que grande parte da permanência de Ezra Pound nos estudos literários se deve ao facto de este ter dito com tanta clareza o que tinha que ser dito no momento certo da História da Arte. Pound leva a cabo, durante décadas, pesquisas e experiências com vista a melhor escrever e traduzir e tem sempre como grande prioridade fazer chegar aos outros o benefício das suas descobertas. Move-o o ideal de viver rodeado de mentes criativas:

Much of the permanence of Mr Pound's criticism is due simply to his having seen so clearly what needed to be said at a particular time. Mr Pound is more responsible for the 20th century revolution in poetry than is any other individual. (...) he has always been, first and foremost, a teacher and a campaigner. (...) Every change he has advocated has always struck him as being of instant urgency. This is not only the temperament of the teacher: it represents also, with Pound, a passionate desire, not merely to write well himself, but to live in a period in which he was surrounded by equally intelligent and creative minds (...)."²

Ao contribuir para apurar a inteligência do leitor sem interferências desviantes de sentido, também a tradução literária deixaria de mimetizar a matriz económica vigente, para delapidar os sentidos numa aceção sinestésica e em interface performativa com sua conjuntura.

No ensaio "The Teacher's Mission"³ – que começa com a emblemática afirmação "Artists are the antennae of the race", Pound advoga a abolição da vaidade pessoal e tendenciosa, sempre que se está a tratar da sociedade no sentido lato, da ordem social e, claro, do sistema económico. O papel de um professor é, justamente, o de manter a saúde mental do seu país:

The mental life of a nation is no man's private property. The function of the teaching profession is to maintain THE HEALTH OF THE NATIONAL MIND (...). A vicious economic system has corrupted every ramification of thought. There is no possibility of ultimately avoiding the perception of this. The first act is to recognize the disease, the second to cure it. (*Ibidem.* 59)

No mesmo artigo de 1934, Pound reitera a sua convicção de que, quer nos E.U.A. quer na Europa, todo o sistema de intercomunicação através da página impressa está inquinado por sucessivas imprecisões de conhecimento e por conveniências de distribuição, o que reforça a impossibilidade do leitor médio poder controlar os factos. Já em 1914, Pound se pronunciava sobre esta questão, naquele que foi o primeiro número da revista *Blast* – órgão veiculador do movimento Vorticista que co-fundou com Wyndham Lewis, assim:

² T. S. Eliot Introduction to *Literary Essays of Ezra Pound*, 1918 (Pound, 1954: xii).

³ *English Journal*, 1934 (*Ibidem.* 58-59).

SALUTATION THE THIRD.

Let us deride the smugness of "The Times":

GUFFAW!

So much for the gagged reviewers,

[...]

It has been your HABIT for long to do away with true poets,

You either drive them mad, or else you blink at their suicides,

Or else you condone their drugs, and talk of insanity and genius,

BUT I will not go mad to please you,

I will not FLATTER you with an early death,

OH, NO! I will stick it out,

I will feel your hates wriggling about my feet,

[...] (Lewis, ed., 1914: 45)

A intuição de Pound de resistir ao imediatismo inerente à modernização tem uma razão de ser: “MAKE IT NEW” só faz sentido através do estudo do que a arte do passado tem para o direccionar no presente e não no imediato. Aliás esta é a postura dos vorticistas em relação às recorrências cíclicas da História: repetiu-se, mas não tem que vir a repetir-se. O olhar para o passado não se direcciona para a previsão, mas sim para o estudo e a representação do presente. Para os vorticistas, imitar só faz sentido se servir para construir um paralelo ou uma equivalência entre o passado e o presente. Reed Way Dasenbrock explica como a teorização da imitação artística é fundamental para o Vorticismo:

The Vorticist use of the past is less a theory about history than a theory about art and artistic imitation. History may or may not have a pattern, but it is the role of artists to provide history with patterns, to pattern or form it in their art. One does so, primarily, by imitating past art: imitating Chinese poems about

war is a way of establishing a parallel between those Chinese wars and the war one is alluding to in the present. (Dasenbrock, 1985: 104)

O trabalho teórico de Pound começa com uma série de doze artigos, intitulados “I Gather the Limbs of Osiris”, publicados na *New Age* de 7 de Dezembro de 1911 a 15 de Fevereiro de 1912. Define, desde logo, literatura como “language charged with meaning to the utmost possible degree”. É nestes artigos que fala de Detalhes Luminosos na literatura, sugerindo a intenção de refazer toda uma perspectiva metafísica e metaliterária a partir de uma incisão perceptiva que re-energize o texto na tradução e que deixe verter a atmosfera imagética ou textual para uma outra língua ou linguagem. Trata-se de “A New Method in Scholarship” para abordar a Tradução Literária, depois de o próprio Ezra Pound ter passado décadas a traduzir e a testar a sua própria teoria.

Pound escreveu um ensaio, a que chamou “L'uomo nel Idiograma”, que começa por falar do mundo dos primeiros homens – a terra, as plantas, o sol, o céu, a lua – e o domínio cada vez mais radical do homem sobre este mundo. Pound acreditava na “inteligência da natureza” – aquela que conduz a semente ao florescimento e defendia a convicção de uma língua poder ser um sistema de signos naturais:

I believe that the proper and perfect symbol is the natural object, that if a man uses ›symbols‹ he must so use them that their symbolic function does not obtrude; so that a sense, and the poetic quality of the passage, is not lost to those who do not understand the symbol as such, to whom, for instance, a hawk is a hawk.⁴

Quando encontrou, no dicionário de chinês de Morrison⁵, o signo do sol acima do horizonte para significar ‘amanhecer’, dito em chinês ‘tan’, escreveu: “Magnificent ideogram – *phanopoeid*”, a palavra que usava para designar a disposição de imagens na imaginação visual.

⁴ Pound, *Prologomena*, *Poetry Review*, Feb. 1912, in: Pound (1973).

⁵ Morrison, (1986).

A este propósito, ocorre-me mencionar que a língua chinesa, no seguimento da filosofia que a rege, tem uma palavra – *ling*⁶ – que designa o espírito ou energia inerente a um ser em harmonia com o ‘invisível’ – para muitas outras línguas também ‘indizível’ –, mas que a sensibilidade capta. Daí que os artistas e os poetas privilegiem o mundo com a veiculação do âmago do que é natural, ou seja, primitivo porque eterno. É nessa essência inerente a cada veículo artístico – seja ele um meio ou um artista – que reside o Pigmento Primário, noção central no Vorticism e diz que ninguém deve fazer na sua própria forma de expressão artística aquilo que outra forma de expressão artística ou outro artista fazem melhor.

Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) nasceu em Salema e foi educado em Harvard. Quando foi para o Japão, em 1878, como professor de filosofia – ensinou, por exemplo, Hegel (que escreve na *Fenomenologia do Espírito* que “O verdadeiro é o vir-a-ser de si mesmo”) e Herbert Spencer⁷ – levou com ele tesouros de transcendentalismo. Quando voltou definitivamente do Japão, em 1901, trouxe de volta o mesmo transcendentalismo, mas agora visto com novos olhos, mudados pelo o estudo dos caracteres chineses. Doze anos mais tarde, Pound adquire o manuscrito de Fenollosa, pelas mãos de Mary Fenollosa – “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry”. A teoria exposta nesse texto baseia-se na noção de que o ideograma é tanto visual como relacional, tendo como terreno a Natureza. É uma teoria muito próxima da perspectiva da Ecocrítica contemporânea, já que o seu objecto de estudo está muito para além da abordagem antropomórfica do mundo e da arte.

Ernest Fenollosa, no seu profundo estudo da poesia no Oriente, também teve os seus mestres. As suas notas registam três sessões com o Sr. Hirai, em Setembro de 1896, sobre vinte e dois poemas de Wang Wei e Li Po (“Omakitsu” e “Rihaku”). Dois anos mais tarde, estudou T’ao Ch’ien (“To-Em-Mei”, com o Sr. Shida. Em Fevereiro de 1899, começou um intensivo trabalho com o Professor Mori, um distinto académico de Estudos Literários, ele próprio praticante da delicada arte de escrever poemas em Chinês clássico – chamada *Kanshi* no Japão. Mori não falava

⁶ Na representação gráfica desta palavra entram ‘gotas de chuva’, que justamente apontam para a ligação com o invisível.

⁷ A obra mais emblemática do sociólogo H. Spencer é *The Man Versus the State*, publicada em Londres em 1884. O livro tem quatro capítulos principais: The New Toryism, The coming Slavery, The sins of legislators and The Great Political Superstition, e antevê uma corrupção estatística dentro do quadro ideológico do liberalismo.

inglês, por isso trabalhavam os dois com Nagao Ariga, ex-aluno de Filosofia de Fenollosa e que tinha traduzido poemas do Chinês. Durante um ano e meio trabalharam no “Rihaku”, do que resultaram dois enormes cadernos de notas com comentários a sessenta e quatro poemas, que segundo H. Kenner (1971: 198) constituíram a espinha dorsal de *Cathay*, que aponta para uma obliquidade oriental de referência para o que viria a ser o tema (os catorze poemas do original, seleccionados de entre cento e cinquenta, foram as primeiras traduções que tiveram origem em detalhadas notas sobre os textos chineses). Entretanto, Fenollosa estava a trabalhar em poemas taoistas com outro professor. Na parte final da sua estada no Japão (Abril - Setembro de 1901), fez, a pedido de Mori, uma série de palestras, em três cadernos, sobre História da Literatura, que começou com a lendária invenção dos caracteres escritos. Todo este trabalho, recolhido em oito cadernos, juntamente com os volumes com as notas sobre o drama Noh, os livros que escreveu sobre poética chinesa, e uma série de folhas soltas, foi sendo entregue pela sua viúva, em 1913, a Ezra Pound, em Londres e no Alabama.

O que desperta a atenção de Pound em Fenollosa é a noção de que nas línguas ocidentais, os poetas também poderiam escrever à imagem do ideograma, adquirindo um pendor mais explorador face ao mundo, obtendo o mesmo tipo de efeito reorientador no leitor. As justaposições de imagens no ideograma agilizam a conexão entre escritor e leitor. Para além disso, as reflexões de Fenollosa reforçam a ideia de que Pound sempre tivera de que era possível estabelecer uma relação entre a sua doutrina da imagem e as formas dinâmicas da pintura vorticista. Este último ponto é a principal pedra de toque da diferença poundeana no quadro do Modernismo europeu: o seu Modernismo não careceu de incursão no Orientalismo. A analogia entre o Vorticism e o Orientalismo de Fenollosa acaba por se instalar na perspectiva teórica e criativa de Ezra Pound ao longo da sua vida. Certo é que, como refere Dasenbrock, “Pound’s ideogramatic loop always returns to the present. By 1914, because of Vorticism, he has put pastiche firmly behind him” (Dasenbrock 1985: 113). Os manuscritos de Fenollosa acompanharam-no até ao final da sua vida e obra.

A intenção de Fenollosa, em 1904, era fazer uma palestra de quatro páginas, acompanhadas de diapositivos, a que chamaria “Photograph of a Man doing something, as ‘Man leads Horse’” (cf. Kenner, 1971: 158). O ensaio não chegou a ter uma versão final pela mão de Fenollosa. E. Pound

estudou os conceitos transmitidos pelo manuscrito, sumariou-os, fez excertos, reflectiu sobre eles e delapidou-os, chegando à conclusão de que se tratava de um ensaio de vulto sobre verbos, principalmente sobre verbos. Fenollosa evidencia o facto de não ser apenas a natureza pictórica dos caracteres chineses que lhe interessa. O que lhe interessa é o facto de se tratar de imagens e não de coisas, veiculadoras de processos e relações. Aos nossos olhos um substantivo e um verbo não têm qualquer diferença e as coisas em movimento ou o movimento das coisas são, na concepção chinesa, assim representados. Tal formulação leva R.W. Dasenbrock ao seguinte comentário:

Nouns, then think like Cubists and verbs like Futurists, but both nature and the eye think like Vorticists: they do not separate motion and things but see “things in motion, motion in things”. (Dasenbrock, 1985: 110)

A representação ideográfica não visa a que a figuração remeta para a sonoridade, mas sim para o espectro sensorial da visibilidade exterior ou interior: “It means the thing, or the action or situation, or quality germane to the several things that it pictures” (Pound, 1951: 21).

A pergunta óbvia é o que faz um chinês quando quer fazer uma figura de algo mais complexo, ou de uma ideia geral. Por exemplo, como consegue definir ‘vermelho’ numa figura que não esteja pintada? Fenollosa explica que um chinês representa o ‘vermelho’ em ideograma, juntando as figuras abreviadas de ‘rosa’, ‘cereja’, ‘ferrugem’, ‘flamingo’. Como um biólogo, usa algo que se adequa a este caso em particular e que se aplique a todos os casos análogos. O ideograma chinês para ‘vermelho’ baseia-se em algo que toda a gente sabe.

Com esta demonstração, Fenollosa pretendia explicar como e porque é que uma língua escrita desta forma “HAD TO STAY POETIC” (Pound, 1951: 22). O mesmo não se verifica nas línguas ocidentais, cuja representação escrita se rege por uma lógica sistémica outra, que não a figurativa. Contudo, o Método Ideogramático surge aqui como aquele que melhor se adequa ao estudo da co-relação da literatura e da pintura.

O universo, para Fenollosa, é dinâmico mas tem uma forma. O objectivo da linguagem é exactamente tentar representar a forma dinâmica do universo. Daí que para Fenollosa, o ideograma seja o ideal linguístico, já que, dentro dos limites da linguagem icónica, mimetiza o movimento das coisas, atribuindo forma a esse movimento na sua representação. O ideograma é uma espécie de

diagrama que codifica o fluxo da realidade, através de uma conversão bidimensional. Não representam sentidos, nem estruturas, mas sim coisas em acção, em processo, coisas com energia.

Uma tal teoria interessa a Pound, na medida em que lhe permitiria ser vorticista na escrita: dava-lhe uma oportunidade de experimentar na escrita a codificação diagramática, conferindo-lhe dinamismo. No Chinês, a língua encontra equivalências nas formas dinâmicas, ou diagramas, que também se verificam na pintura vorticista, que não representa conceitos, mas sim essências.

Tal como Fenollosa reagiu contra a tirania da Escolástica medieval (Kenner, 1971: 225), argumentando que em Chinês não há verbo “ser”, também Pound usava a lógica inerente à língua chinesa como forma de luta cultural, para contrapor as relações sujeito/objecto e posturas metafísicas estáticas que paralisavam o discurso literário e académico no Ocidente. E se Fenollosa se interessava por estudar carinhosamente as migrações dos povos, Pound ponderava sobre o facto de a Europa estar em guerra (a Primeira Grande Guerra) e de os artistas estarem nas trincheiras, razão suficiente para abalar a fé de qualquer um na racionalidade da forma de pensar ocidental. Já para Confúcio (551 a.C. – 479 a. C.), a sociedade capaz seria aquela que fosse culturalmente instruída e disposta ao bem-estar comum, de acordo com os seguintes princípios:

- *Ren*, humanidade (altruísmo);
- *Li*, ou cortesia ritual;
- *Zhi*, conhecimento ou sabedoria moral;
- *Xin*, integridade;
- *Zhing*, fidelidade;
- *Yi*, justiça, retidão, honradez.

Cada um desses princípios ligar-se-ia às características que, para ele, se encontravam ausentes ou decadentes na sociedade. Confúcio⁸ não procurou uma

⁸ A sua bibliografia consta de três livros básicos, sendo que os dois últimos são atribuídos aos seus discípulos:

- *Lun yu* (Diálogos, Analectos), no qual se encontra a síntese de sua doutrina, *Dà Xué* (大學) (Grande Ensino) e *Zhong Yong* (Jung Yung), ou a "Doutrina do Meio". Após sua morte, Confúcio recebeu o título de "Senhor Propagador da Cultura, Sábio Supremo e Grande Realizador" (大成至聖文宣王),

definição aprofundada sobre a natureza humana, mas parece ter acreditado sempre no valor da educação para a condicionar.

Esta é uma perspectiva bem coincidente com a de Wyndham Lewis – fundador do Vorticismo inglês juntamente com Pound, que defendia que se deveria percepcionar a vida a um nível mais elevado. No ensaio seguinte «Fêng Shui and the Contemporary Form» (*Blast* 1) - um inesperado texto sobre geomancia chinesa – Lewis faz algumas reflexões sobre arte moderna. Para o autor, os requisitos necessários ao talento de um bom geomante assemelham-se aos de um artista moderno. Traça um paralelo entre o passado e o presente, não porque esse paralelo seja exacto, mas porque, em certa medida, o recurso ao passado permite uma percepção mais incisiva do presente. O passado é visto como sustentáculo do presente e é nessa medida que é investigado. O artigo termina de tal maneira que entendemos melhor a defesa que Lewis faz da relação individual do artista com a sua arte:

In a painting certain forms MUST be So; in the same meticulous, profound manner that your pen or a book must lie on a table at a certain angle, your clothes at night be arranged in a set personal symmetry, certain birds be avoided a set of railings tapped with your hand as you pass, without missing one.

Personal tricks and ceremonies of this description are casual examples of the same senses activity. (Lewis, 1914: 138)

«The New Egos» (*Blast* 1) é um ensaio sentencioso relativamente à apropriação que a vida moderna faz da individualidade. Urge, por conseguinte, que a uniformização das emoções seja evitada. Lewis propõe “[a] more animal instinctively logical Passion of Life, of different temperatures, but similar in kind” (Lewis, 1914: 141). É esta nova consciência que será o fundamento da nova arte. Lewis aceita o diagnóstico futurista do fluxo da vida moderna mas contrapõe com a necessidade de manter a independência individual, sob pena de se submergir nessa corrente. À aceleração futurista, Lewis prefere a acção consequente produzida no interior do “Vortex”. Este é também o tema de «The Melodrama of Modernity» (*Blast* 1):

The Melodrama of Modernity is the subject of these fanciful but rather conventional Italians.

Romance about science is a thing we have all been used to for many years, and we resent it being used as a sauce for a dish claiming to belong strictly to emancipated Futures. (Lewis, 1914: 144)

As estratégias de Wyndham Lewis para se manter emancipado da normalização que a modernidade acarreta são principalmente a voltagem interior conseguida desde o centro do vórtice e o impulso filosófico, reactivando a percepção individual num mundo massificado e submisso. Em «The Exploitation of Vulgarly» e em «The Improvement of Life», bem como por toda a *Blast 1*, Lewis insurge-se contra a fealdade, a vulgaridade, a mediocridade e a insanidade do mundo moderno industrial. Mas, em sua opinião, é justamente este panorama que o artista deve aproveitar enquanto se sentir incomodado com ele, “This pessimism is the triumphant note in modern art”/”The great artist must not miss this opportunity” (Lewis, 1914: 145). Na sua obra pictórica e na sua escrita ficcional não há qualquer tipo de identificação ou empatia com a condição da modernidade mecanizada.

O Tecido Percepcional – na acepção que Pound lhe conferiu e que os vorticistas pretendiam evidenciar, só pode ser constituído por alguns temperamentos artísticos. Ao receber os manuscritos da viúva de Fenollosa no final de 1913, Pound começa a trabalhá-los em 1914, à medida que ia também traduzindo peças *nob*, bem como os poemas que viriam a originar *Cathay*, publicado em 1915. Faz uma selecção preliminar de textos *nob*, que resultam na publicação de *Certain Noble Plays of Japan* em 1916, que inclui bastante material explicativo. Em 1917 publica *Nob or Accomplishment* e, finalmente, em 1918, traz a público o artigo de Fenollosa *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*⁹.

⁹ Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, ed. Ezra Pound (1918, rpt.), (1969) San Francisco: City Lights, sendo a versão que usaremos *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. With offset of the Calcutta Edition of Pivot*. (Washington D. C.: Square \$ Series, 1951).

Em Junho de 1915, Pound logo presumiu que o texto não iria ser publicado tão cedo: “the adamantine stupidity of all magazine editors delays its appearance” (*apud* Kenner, 1971: 291). Obviamente, tal impedimento não obstou a que considerasse o texto de Fenollosa, já trabalhado por si, “a whole basis of aesthetic” (*Ibidem*). O texto atravessa o Atlântico, e, em 1917, é aceite para publicação, embora tivesse ficado por muito tempo num tabuleiro de pendentes em La Salle. Só Pound e um reduzido número de editores desconhecidos o tinham lido. Em 1917, esta situação impulsiona a Macmillan a publicar os textos Noh Pound-Fenollosa. Em Agosto de 1918, o periódico *The Little Review* tinha instruções de Pound para ser notificado, caso, em 1 de Setembro o artigo “Fenollosa” não saísse. Mas em Setembro “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry” começou a sair, seriadamente, dividido em quatro partes, em *The Little Review*. Em 1920, o próprio Ezra Pound viria a publicá-lo também em *Instigations*.

O trabalho de E. Pound sobre os manuscritos de E. Fenollosa reflecte-se seguramente num esforço emergente, em parte dos círculos literários londrinos, de se repensar a natureza de um poema inglês. Pound incide principalmente na teoria do ideograma chinês, segundo a qual este é uma espécie de linguagem pictórica natural e que, por conseguinte, é um meio superior para usar em poesia, por evitar a arbitrariedade do signo linguístico¹⁰.

Tal reformulação consistia em maximizar três critérios de uma só vez, ainda que desenvolvidos separadamente: o princípio do *vers libre*, segundo o qual cada verso é a unidade máxima da composição; o princípio imagista, segundo o qual um poema pode construir os seus efeitos a partir de premissas que tem perante o seu “olhar mental” dando-lhes nomes (“mirare”, por ex. tem uma espécie de alquimia linguística); o princípio lírico, segundo o qual as palavras ou nomes são ordenadas no tempo e trazidas à escrita através de um fio condutor feito a partir de sons recorrentes.

¹⁰ Esta teoria tem sido posta em causa por alguns críticos, até por Hugh Kenner a determinada altura. (vd. Kenner, 1970: 223-31). Outro crítico que a põe em causa é James J.Y. Liu em *The Art of Chinese Poetry*, que sintetiza assim a situação: “While one can understand [Fenollosa’s] enthusiasm for a language that he imagined to be free from the tendencies towards jejeune logicity of modern English, and while one is flattered by his attribution of superior poetic qualities to one’s mother tongue, one has to admit that his conclusions are often incorrect, largely due to his refusal to recognize the phonetic element of Chinese characters” (Liu, 1962: 2)

O artigo de Fenollosa não era só sobre o Chinês. Direcção-se para o Chinês, por esta ser uma língua que está muito mais próxima da linguagem poética do que as línguas ocidentais. A escrita chinesa possibilita a transposição de imagens activas para a página: o ideograma esboça um processo, capta acontecimentos que se sucedem, ou seja o movimento do olho atento. Assim, a palavra, liberta de som, transcende o movimento da elocução para se deter no domínio das forças vibrantes, que se expandem na articulação com as outras palavras que dela se avizinham. As novas combinações tornam possível uma sucessiva escolha de palavras, cujo tom interpenetra cada plano do sentido, atribuindo-lhe outras tonalidades.

Para Pound, ninguém está preparado para lidar com o pensamento contemporâneo, se não souber a história de “Agassiz e o peixe”, que ele próprio conta. Agassiz pede a um estudante pós-graduado que descreva um peixe, ao que o estudante responde prontamente: “É simplesmente um peixe-dourado”. Agassiz diz que isso já se sabe e pede-lhe que faça uma descrição do peixe. Alguns minutos depois, o estudante traz-lhe uma descrição que tinha encontrado em livros sobre o assunto: “Ichthus Helioplodokus, vulgo ‘peixe-dourado’, da família do Heliichtherinkus, etc.”. Agassiz diz ao estudante que descreva de novo o peixe. O estudante escreve-lhe um texto de quatro páginas com a descrição do peixe-dourado. Ao receber o artigo, Agassiz pede ao estudante que olhe para o peixe. Ao fim de três semanas, tempo que decorreu nas tentativas de descrição, o peixe estava já num avançado estado de decomposição. Certo é que o estudante algo há-de ter aprendido sobre o tema e Pound diz:

In Europe if you ask a man to define anything, his definition always moves away from the simplest things that he knows perfectly well, it recedes into an unknown region of remoter and progressively remoter abstraction.

Thus, if you ask him what red is he says it is a colour.

If you ask him what a colour is, he tells you it is a vibration or refraction of light, or a division of the spectrum.

And if you ask him what a vibration is, he tells you it is a mode of energy or something of that sort, until you arrive at a modality of being, or non-being, or at any rate, you get in beyond your depth and beyond his depth [...]. (Pound, 1951: 17)

Por contraste ao método da abstracção, ou seja, o da definição das coisas, Fenollosa enfatiza o método da ciência – “which is the method of poetry” (*ibid.*: 20), que se distingue do da discussão filosófica e é a forma que a escrita ideográfica adopta através da figuração abreviada. Os ideogramas, como são imagens de algo elementar, operam no leitor/observador uma reverberação que ele identifica, porque está perante uma matriz energética natural, como o conto de Herberto Helder, “Teoria das Cores” bem ilustra:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos fatos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor — sendo o vermelho o nexa entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (Helder, 2009:21-22).

Também para Fenollosa, a metáfora é fulcral para cada processo e não um impedimento: a metáfora desoculta a natureza. Fenollosa pensava que a escrita chinesa não só absorve a substância poética da natureza, e constrói um segundo mundo de metáfora, mas também que, através da sua visibilidade pictórica, consegue reter a criatividade original com muito mais vigor e vivacidade do que qualquer língua fonética. Pound assumia a sua necessidade do Método Ideogramático, por este ser essencial à exposição de certos tipos de pensamento, mas não prescindia do som e da fonética.

Relativamente ao papel da metáfora no discurso poético, e na linha de Fenollosa, Pound afirma:

The whole delicate substance of speech is built upon substracta of metaphor [...]
Relations are more real and more important than the things which they relate. The forces which produce the branch – angles of an oak lay potent in the acorn. [...] Art and poetry deal with the concrete of nature, not with rows of separate “particulars”, for such rows do not exist. Poetry is finer than prose because it gives us more concrete truth in the same compass of words. (Pound, 1920: 377-8)

Tal como Pound explica em *I Gather the Limbs of Osiris*, Detalhes Luminosos são transcendências no plano dos factos, não só do que é ‘significante’ ou ‘sintomático’, mas também do que é capaz de nos imbuir de “a sudden insight into circumjacent conditions, into their causes, their effects, into sequence, and law” (Pound, 1973: 22). Detalhes Luminosos são, por conseguinte, “patterned energies” que, retiradas do seu contexto de origem continuam a manter o seu poder de “ilustrar”. A busca metafísica de o Detalhe Luminoso de um texto assenta em arquétipos situacionais, para além dos múltiplos planos do tempo e da condição humana.

Para cunhar o termo Detalhe Luminoso, Pound partiu de uma terminologia confuciana, como já referi. Ao analisar os ideogramas que o inspiraram para a criação da expressão Detalhe Luminoso, Pound descodificou o seguinte: a luz que desce (do sol, da lua, das estrelas), ao ser observada como componente em ideogramas, vê-se que indica entidades espirituais, ritos, cerimónias; o sol e a lua indicam o processo total da luz, a radiação, a recepção e a reflexão da luz, por conseguinte, a inteligência que brilha; “sinceridade”, pictoricamente definida com um lance luz do sol e vem descansar verbalmente naquele ponto preciso. O lado direito deste composto significa aperfeiçoar, focalizar (cf. Kenner, 1971: 452).

Em 1958, depois de ter percorrido um longo caminho na arte poética, quando se instala no castelo de Brunnenburgo, Ezra Pound volta-se de novo para as notas que E. Fenollosa havia escrito para as palestras sobre o seu mestre Professor Mori. Curiosamente, nessa reinvestida, Pound fixa a atenção no facto de os seres serem detentores de uma essência muito profunda que está em sintonia com o universo, face ao que se podem posicionar livremente, daí auferindo prosperidade, ou, pelo

contrário, um enorme infortúnio. Transcreveu esta ideia para uma série de notas dactilografadas, em que faz alguns retoques às glosas de Fenollosa. É nessas notas que pode ler-se o apelo de Pound:

Poetry speaks phallic direction
Song keeps the Word forever
Sound is moulded to mean this
And the measure moulds sound. (*apud* Kenner, 1971: 104)

“The Method of Luminous Detail”, tal como Pound o explica, consiste em fazer incidir o olhar para os detalhes de um texto literário, como se se tratasse da delapidação de um diamante. “The Method of Luminous Detail” surge por oposição ao método do “Multidinous Detail” que estava instalado e abordava a poesia de forma sentimentalista e generalizadora, circunscrevendo-a a uma plataforma ontológica nada enriquecedora. Pound dirigia a atenção para “the normal man wishing to live mentally active” (*ibid.*: 22).

Se nos debruçarmos sobre o seu poema, escrito em 1911, “In a Station of Metro” (Pound, 1912c: 53), verificamos que as impressões visuais sobre as coisas concretas, são ordenadas e transformadas de acordo com percepções:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Vejamos o comentário de Pound sobre este poema no seu artigo “Vorticism”, publicado em *The Fortnightly Review* 571, re-editado em *Gaudier-Bzreska, a Memoir*:

“Three years ago in Paris I got out of a ‘metro’ train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face, and then another and another, and then a beautiful child's face, and then another beautiful woman, and I tried all that day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to me worthy, or as lovely as that sudden emotion. And that evening, as I went home along the Rue Raynouard, I was still trying, and I found, suddenly, the

expression. I do not mean that I found words, but there came an equation ... not in speech, but in little spots of colour. It was just that -- a "pattern," or hardly a pattern, if by "pattern" you mean something with a "repeat" in it. But it was a word, the beginning, for me, of a language in colour. [...] If you try to make notes permanently correspond with particular colours, it is like tying narrow meanings to symbols. That evening, in the Rue Raynouard, I realised quite vividly that if I were a painter, or if I had, often, that kind of emotion, or even if I had the energy to get paints and brushes and keep at it, I might found a new school of painting, of "non-representative" painting, a painting that would speak only by arrangements in colour (Pound, 1970: 81-95).

“Furious from perception” (cf. Singh, 1994: ix), Ezra Pound tem – tal como Confúcio, Lewis, Helder, Eliot – uma natureza compulsivamente interdependente e interactiva, no que diz respeito, quer a faculdades criativas, literárias ou artísticas, quer a atitudes políticas, económicas ou pedagógicas. A teoria de Pound implica, por um lado, que se esteja familiarizado com a tradição e, por outro, que se saiba como estar de fora de qualquer lógica institucionalizada. Para se entender a *logopoeia* de um texto é precisa, segundo Pound, uma *submissão* à atmosfera e aos processos de pensamento do texto no seu tempo. É naturalmente preciso datar e situar a sensibilidade e o estado de espírito, de maneira a que se possa processar a sua transposição para a cultura presente, devolvendo-se assim a contemporaneidade ao texto, sem o quartar da sua intemporalidade, universalidade e intenções criativas.

Referências bibliográficas:

DASENBROCK, Reed Way, (1985) *The Literary Vorticism of Ezra Pound & Wyndham Lewis – Towards the Condition of Painting*, Baltimore/ London, The John Hopkins University Press.

FENOLLOSA, Ernest, (1951) *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. With offset of the Calcutta Edition of Pivot*, Washington D. C., Square S Series.

HÉLDER, Herberto, (2009) *Passos em Volta*, Lisboa, Assírio & Alvim.

LEWIS, Wyndham, Ed., (1914), *Blast 1*, Santa Rosa, Black Sparrow Press [1989].

LIU, James J.Y., (1962) *The Art of Chinese Poetry*, Chicago, University of Chicago Press.

KENNER, Hugh (1971) *The Pound Era* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press)

MORRISON, George Ernest, (1986), *Australian Dictionary of Biography*, Chinese, 1862 – 1920, Volume 10, Melbourne University Press.

PFANNKUCHEN, Antje (1999, Dez.) “Pounds wissenschaftlicher Vortizismus – Pounds frühere Rezeption der Naturwissenschaften, *Vom Vortex zum Vortizismus – Teil 3* (<http://www.newvortex.de/vortex3.html> - 17-06-2004)b

POUND, Ezra, (1912) “In a Station of Metro”, *Lustra*, in *Selected Poems 1908-1969* (1975, London & Boston, Faber and Faber [1975].

_____ (1920) *Instigations*, New York, Boni & Liveright.

_____ (1951) *ABC of Reading*, London/ Boston, Faber and Faber [1979].

_____ (1954) *Literary Essays*, Int. T.S.Eliot, New York, New Directions.

_____ (1973) ”I Gather the Limbs of Osiris”, in *Selected Prose, 1909-1965*, London, Faber & Faber [1912].